

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 45 (1965-1966)
Heft: 12

Artikel: Edouard Manet
Autor: Christoffel, Ulrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161795>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Edouard Manet

ULRICH CHRISTOFFEL

In der Münchner Ausstellung 1964 «Französische Malerei», die Werke von David, Ingres, Delacroix, Meissonier, Renoir, Pissarro aus dem Louvre und den Provinzmuseen vereinigte, bildete der Saal Edouard Manet einen Höhepunkt, weil Werke da waren, die man selten oder noch nie sah, wie die Frau mit dem Papagei aus Amerika, die Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko aus Mannheim oder das Doppelbildnis «Im Gewächshaus» aus Berlin. Manet erschien von neuem als das Phänomen schlechthin der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts.

Das Biographische, Historische, Anekdotische schienen entrückt, man dachte nicht mehr an die Krisen, an die Feindschaft, die dem Künstler das Dasein verbitterten, an die Entstehung der impressionistischen Freilichtmalerei, die als das große Ereignis der Kunst des vergangenen Jahrhunderts galt, man sah nur die nach Geist, Intelligenz, Sinnlichkeit kaum zu fassende künstlerisch-malerische Vollendung, die sich in Manet verkörpert zeigte. Und je klarer und durchsichtiger diese Kunst sich gab, desto geheimnisvoller erschien sie in ihrer Absolutheit, in ihrer technischen Perfektion, die doch alle Reize des Aufblühenden, Sicherschließenden, Schöpferischen in sich schloß.

Zu seinen Lebzeiten erfuhr Manet nur Ablehnung, Gehässigkeit bei der Presse, den Jurys und dem Publikum. Nur die jungen Künstler standen zu ihm. Sein äußeres Leben war das eines kultivierten Herrn der ersten Gesellschaftsschicht des damaligen Paris. Manet besuchte gern geistvolle Salons, wo er durch seine Konversation brillierte, seine Künstlerfreunde aber traf er im Café. Als Sohn eines Richters 1832 geboren, unternahm er, weil sein Vater gegen seine Künstlerpläne war, eine Seefahrt nach Rio de Janeiro, auf der er das Meer in seiner großartigen Ruhe und in seiner tückischen Wildheit kennenlernte. Auch in späteren Jahren zog es ihn immer wieder an die Küste, in die Häfen, zu den Schiffen, zum offenen Meer.

Nach der Rückkehr begann er sein Studium bei Thomas Couture, der durch das große Bild «Die Römer der Verfallzeit» zu Ansehen gelangt war. Manet blieb bis 1856 bei diesem Lehrer, obwohl er dauernd in Widerspruch mit ihm stand und dessen Historienmalerei leidenschaftlich ablehnte. Nach der Studie einer «Nymphe surprise» malte er nie mehr ein historisches oder mythologisches Sujet, sondern nur das Leben, die Wirklichkeit des Tages, spanische Tänzer und Sänger, den Absinthtrinker, Bildnisse, Gärten, Caféhäuser, das

Treiben auf den Straßen. Indes vermochte er bis zu seinem frühen Tod 1883 die öffentliche Meinung nie für sich zu gewinnen, aber er hatte die Genugtuung, daß die bedeutendsten Köpfe Frankreichs, wie Zola, Baudelaire, Mallarmé, für ihn eintraten und daß der Kunsthändler Théodore Duret und der Sänger und Sammler Faure Bilder von ihm erwarben.

Manet konnte nie populär werden wie Monet oder Renoir. Er reizte die Leute und zuerst selbst die Kenner durch den Stolz und die Unbekümmertheit, die sich in seinen Werken äußerten. Es war vielleicht weniger die schattenlose, helle Farbigkeit im Gegensatz zu dem üblichen Galerieton, die Widerspruch erregte, als dieser Grad einer schonungslosen Wachheit in der Wiedergabe des Lebens, der die Menschen erschreckte. Manet war der Revolutionär, der Schicht um Schicht von der Wirklichkeit ablöste und sie in einer Nacktheit zeigte, die man nicht sehen wollte. Die Malerei des 19. Jahrhunderts war der fortschreitende Versuch, durch künstlerische Hellsichtigkeit die Wirklichkeit von der Oberfläche her in der Tiefe zu erfassen. Manet war darin der Nachfolger von Delacroix und Ingres, die das gemeinsame Ziel auf so gegensätzliche Art zu erreichen suchten. Manet fand bei beiden für seine Person und seine Malerei Sympathie. Später wollte man in ihm sogar die Synthese von Delacroix und Ingres, von gallischer Ursprünglichkeit und gotischem Bewußtsein erkennen.

Der Künstler liebte die Stilleben. «Das Stilleben ist der Prüfstein des Malers.» Man sagte schon, alle seine Bilder seien stillebenhaft. Er kennt aber nicht das stille Sein und Atmen der Bilder Chardins, sondern sein Stilleben ist Begegnung mit dem Wirklichsein der Dinge. Es bleibt ohne Raum-Körperbeziehung und ist bewegt nur durch die Sensibilität der Pinselzüge. Neben das Bildnis des stehenden Théodore Duret stellte der Maler während der Arbeit einen Hocker mit einem Tablett, einer Kristallflasche, einem Glas mit Zitrone, und dieses Stilleben steht gleichwertig neben dem Bildnis. Manet kennt keine Unterordnung im Bilde, alle Teile sind gemalt, als wären sie die Hauptsache der Darstellung. In der «Olympia» bildet der Blumenstrauß der Negerin ein Stilleben wie auch die schwarze Katze zu Füßen der Liegenden. Das Bildnis Zolas wird zum Stilleben durch die Papiere auf dem Tisch, den japanischen Holzschnitt an der Wand, die Radierung der Olympia, die die Trinker von Velasquez zur Hälfte bedeckt, das Ganze zugleich Porträt, Stilleben und Allegorie, die den Maler ebenso charakterisieren wie den dargestellten Dichter.

Im «Frühstück im Freien» bilden der Korb, das Brötchen, die weiße Wäsche, das blaue Kleid zur Linken ein selbständiges Stilleben. Man erinnert sich, daß auch Nicolas Poussin solche Stilleben malte, wie etwa in der Münchner «Beweinung Christi» die Schüssel und die Kanne, die gleichwertig neben dem Hauptthema im Bilde ruhen. Im «Bon Bock» ist das Bierglas mit der Hand auf dem Tischchen ein perfektes Stilleben. Das «Frühstück im Atelier» vereinigt das Stilleben des gedeckten Tisches mit dem Helm und den Waffen

auf dem Stuhl und mit der Blattpflanze im Hintergrund zu drei Stufen still-lebenhafter Seinsmalerei. Gläser, Wäsche, Porzellan, Eisen, Kleider, Strohhut sind in ihrer Stofflichkeit und Gestalt unübertrefflich wahr gemalt, und im Nebeneinander der Gegenstände und Figuren sind alle Werte des Zuständli-chen sehr differenziert erfaßt.

Die eigentlichen Stilleben, Rosen, Päonien, Spargeln, Äpfel, der Hase, sind von einer seltsamen sinnlich abstrakten Wesenheit, sie sind bis zur Greifbar-keit, bis zum Duft vergegenwärtigt und wieder in die Ferne des absolut male-rischen Nichtseins entrückt, sie erreichen einen höchsten Grad an Wirklichkeit und erscheinen wieder durch den Spiegel der Kunst entkörperert, daß sie nur als Malerei existieren. Diese Steigerung der farbigstofflichen Sinneswirkung bei gleichzeitiger hochkünstlerischer Entwirklichung des Wirklichen, an den Still-leben besonders deutlich erkennbar, bezeichnet die gesamte Kunst Manets.

Man sprach bei Manet von Realismus, von Impressionismus, aber beide Bezeichnungen bedürfen einer nähern Bestimmung. Innozenz X. soll vor sei-nem Bildnis, das Velasquez bei seinem Aufenthalt in Rom malte, ausgerufen haben: *È troppo vero*. Dieselbe Wahrheit des Lebens wurde auch bei Manet gesehen und als unerlaubt empfunden. Es gibt eine malerische Wahrheit aus der Fülle des Lebendigen und eine, die zum imitativen Verismus führt, zum Verismus der Vermeer van Delft oder Dalis, zu einer Oberflächen-Stoff-nachahmung, die die Wirklichkeit vortäuscht, ohne sie als Ganzes zu erfassen. Bei jedem Maler, der Realist geheißen wird, ist die Wahrheit eine andere. Courbet malte die Wirklichkeit stofflich von der Oberfläche her nach der innern Wahrheit hin, Manets scharfes Auge erfaßte aber in jedem Schein das wesent-liche Sein und deutete dies in Pinselzügen an, die nur den Schein zu geben vortäuschen. Courbet hielt in seinen Bildern die Zeit an, bei Manet strömt sie unaufhörlich weiter.

Manet war kein Impressionist, wenn man darunter die Wiedergabe der Netzhautspiegelung versteht, ein Loslösen der farbigen Erscheinung von der Wirklichkeit, die dennoch die Wahrheit enthielt. Der Impressionismus war Wahrheit in der Vollendung des Scheins, ermöglicht durch die französische Sensibilität im raschen Erfassen der Dinge. Manet besaß wie Velasquez im leichten Skizzieren die Tiefe des untrüglichen Sehens. Er malte ähnlich wie Velasquez, lange ehe er 1865 für zwei Wochen nach Madrid fuhr. Auch Fantin-Latour, Cabanel waren Imitatoren des Wirklichen, aber sie näherten sich der Perfektion des Ähnlichen, wo Manet eine malerische Gleichung gab.

Der Realismus Manets war Wahrhaftigkeit, nicht Nachahmung, so wunder-bar er Seide, Metall, Glas, Früchte wiedergeben konnte. In seinen letzten Jahren wurde er immer farbiger und heller, aber nur um das Sein noch um-fassender darzustellen. In seinem Bewußtsein gelangte er zu einer Überwahr-heit der malerischen Gestaltung, die das erschreckte Publikum zu scharfem Widerspruch reizte.

Manet war im Sinne der 1870er Jahre weniger «modern» als der jüngere Monet, aber das Publikum verfolgte nur ihn. Seine Wiedergabe der Natur ließ die gemalten Dinge bei aller Lebendigkeit nicht mehr tastbar, sondern nur dem Auge zugänglich erscheinen, und Manet stellte an das Sehen der Betrachter sehr hohe Anforderungen. Der Intellektualismus des Malers steigerte sein Sehen zu beinahe mystischer Klarheit, und es war und ist nicht leicht, ihm darin zu folgen, besonders für den heutigen Menschen nicht, der durch Expressionismus und Abstraktion an eine alle feinern Nuancen übertönende Lautstärke des Farbigen gewöhnt wurde.

Manet reiste 1853 mit Olivier nach Florenz und Rom, später auch nach Venedig, Dresden, München und Wien. Überall zeichnete er in den Museen Motive, die ihn fesselten. Seine Kenntnisse auf dem Gebiet der alten Kunst waren sehr groß. Unter seinen Zeichnungen findet sich ein Blatt, auf dem ein Profilkopf in ein Quadratnetz eingezeichnet ist, wie es wohl Schüler an der Akademie verwandten. Der Revolutionär Manet blieb in seiner künstlerischen Gewissenhaftigkeit immer auch Traditionalist. Fritz Rintelen konnte als Vorlage für das «Frühstück im Freien» einen Stich von Marc Anton nachweisen. Der Maler besaß einen so reichen Schatz an Formerfahrung, daß er sich jedem Augenblickseindruck überlassen durfte.

Bei allen Zufallsbeobachtungen, die er festhielt, ließ sein formaler Instinkt die Bilder wie fertige Kompositionen entstehen, Köpfe, Figuren, Gegenstände sitzen klar in der Fläche, alle Einzelheiten ordnen sich zwangsläufig zur Einheit des Bildes. Das «Frühstück im Atelier» ist auf Gegensatz und Harmonisierung von Horizontal und Vertikal angelegt. Der Tisch, die Bilder an der Wand sind Parallelen, die dreifach von dem sitzenden Herrn, dem stehenden Leenhoff und dem Dienstmädchen überschritten werden. «Was man auswendig malt, ist nichts wert», meinte der Künstler im Sinne des französischen Positivismus seiner Zeit.

In dem Bilde «Chemin de fer» bilden die Eisenstäbe der Schranke das Gerüst der rektangulären Komposition. Die «Bar in den Folies Bergère» ist ebenfalls auf den rechten Winkel komponiert, mit der stehenden Barmaid, die im Spiegel nochmals als Rückenfigur erscheint. Das Vordergrundsstilleben der Flaschen und Gläser weitet sich in der Spiegelung des Publikumssaales räumlich illusionistisch nach der Tiefe zu. Der Maler überließ sich hier dem geistreichen Spiel mit der Wirklichkeit und der Spiegelung, wo stets die Frage sich stellt, ob Wirklichkeit oder Spiegelbild die größere Wahrheit enthalte. Das Problem ist um so wesentlicher, als die Malerei gesamthaft auf Spiegelung beruht.

Die «Servante des bocks» ist ein Zufallsbild aus einer Wirtschaft, aber welche Ordnung auch hier zwischen Tischkante und dem Rahmen der Bühne, nur die Kellnerin ist modellmäßig deutlich ausgeführt, das Übrige skizzenhaft geblieben. In dem Bild «Im Gewächshaus» gibt die Bank, im «En Bateau»

der Mast, die Bank, die Uferlinie eine im Zufälligen verborgene mathematische Ordnung, wie sie im Geist des Künstlers vorgebildet war. In dieser Bildordnung lag sogar ein heimliches Element des Idealen, wie es Manet im Gegensatz zu den meisten Impressionisten eigen war. Die «Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko» von 1867 ist die größte Komposition des Malers; die Mauer schließt das Bild flächenhaft ab, die Soldaten bilden wie eine Reliefgruppe in ihrer freien Auflockerung, Zufall und bewußte Komposition sind glücklich aufeinander abgestimmt. Wegen seiner Wahrheit durfte das Bild im kaiserlichen Frankreich nicht ausgestellt werden, denn es war wie eine Anklage gegen die Politik Napoleons III.

Manet skizzierte seine Bilder, aber jeder Pinselstrich erschöpfte die Motive, weil die Vorstellung des Künstlers von der Wirklichkeit erstaunlich reich war. Das Publikum, an akademische Perfektion gewöhnt, auch die Bilder mehr nach dem Sujet als nach der Malerei beurteilend, sah in der Zeichnung Manets nur Nachlässigkeit und Flüchtigkeit. Manet zeichnete nicht wie David und Ingres in ausgeführter Nachahmung, sondern wie Delacroix andeutend, aber der Umriß eines Kopfes, die Skizzen laufender oder ruhender Katzen ergeben jedesmal fertige Bilder.

Der Maler, überall wo er ging und stand skizzierend, zeichnete so rasch wie er beobachtete. Seine liegenden Akte, Porträtskizzen, der Junge mit dem Hund, Beobachtungen im Café sind von sprechender Lebendigkeit und von geistreicher Linienführung. Dann wieder gibt es eine stehende Rückenfigur in faltiger Draperie wie eine akademische Studie. Manet war einer der ersten Maler, der als Chronist der Zeit die Weltstadt mit ihren Straßen, Gärten, Rennplätzen, Cafés malte und zeichnete, da er alles Leben, das ihm begegnete, für malenswert hielt und Erscheinungen festhielt, die andere Maler gar nicht sahen.

Besonders in den 1860er Jahren radierte Manet etwa fünfzig Blätter nach seinen Motiven, und er zeichnete auch Lithographien. Er zeichnete auch mit dem Pinsel einzelne Kleidungsstücke und Hüte. Sein Skizzieren war jedoch verschieden von dem geistreichen Spielen mit der Technik, wie es andere Künstler mit Bravour betrieben; seine Arbeit war immer Dienst an der Kunst und sollte die künstlerische Erkenntnis des Wirklichen, das Phänomen Kunst an sich erweitern. In den Bildern Manets ist jede Einzelheit richtig gesehen, kein Detail tritt gegen andere Teile des Bildes hervor, die Dinge und Figuren sind gleichmäßig in die Ebene eingebettet, die Bilder ohne Kern, ohne Rhythmus sind von schöner Gelöstheit und Stillebenhaftigkeit, aber immer total im Erfassen des Wirklichen. Zola schrieb: «Manet hat ein ganz seltenes Schauen.»

Das Zeichnen war bei Manet kein Zeichensetzen, kein Akzentuieren der Dinge, vielmehr allein ein Vergegenwärtigen des Gesehenen. Es gab kein Suchen, keine Probleme der Ausführung, da seine Kunst das organische Resultat seines großen, angeborenen Könnens war. Eine Komposition, wie die «Erschießung des Kaisers Maximilian» wäre ohne diese vollendete Sicherheit

im Zeichnen nicht möglich gewesen, wobei das Zeichnen nicht ein korrektes Ausführen, sondern ein Verdeutlichen durch ein Minimum an Mitteln war.

Die heftigste Empörung erweckte Manet durch seine Farben, weil er schattenlos in hellsten Tönen malte und die Farben unvermischt nebeneinander auftrug, teils auch schon von Monet und den Impressionisten angeregt. Aber die Farben Manets sind nicht impressionistisch, sie sind nicht blumig, nicht transparent, atmosphärisch, sondern sie haben eine eigentümlich sinnliche Stofflichkeit, daß man sie beinahe körperlich fühlt. Manet bestimmt die Dinge durch das Mittel der Farbe ohne Umweg über die Zeichnung. Seine Farben sind nicht wie bei Delacroix modellierend, malerisch gestaltend, sie sind nur wie ein Akzidens, obwohl sie primär empfunden sind. Seine Rosen blühen nicht, sie sind nicht mehr Rosen, sie sind zu einem rein künstlerischen Ereignis geworden, das sich durch die reine Intelligenz und Sinnlichkeit des Gekonnten selbst genügt. Die Blumen, Gegenstände, Modelle verlieren in den Bildern des Künstlers ihren Eigenwert und existieren nur mehr als farbige, künstlerische Schöpfung. Ihr Sein im Bilde unterscheidet sich grundsätzlich von ihrem Sein in der Wirklichkeit, weil sie total in Kunst verwandelt sind.

Die frühen Bilder Manets sind mehr Ton in Ton, Grau in Grau gemalt, wie bei Velasquez und Frans Hals, später werden sie hell und von eindringlicher Farbigkeit, kühl wie kaltes Feuer, nicht leuchtend, aber reich und intensiv an Nuance. Welche farbige Potenz ist allein in den blauen Uniformen, roten Hosen, weißen Lederkoppeln der Soldaten in der «Erschießung des Kaisers Maximilian» enthalten. Auch die «Dame mit dem Papagei» ist ein Wunder an Farbe in dem weich fließenden Kleid, über das ein Schimmer von Gold niederrieselt. Das Kleid schillert in unbeschreiblich reichen Tönen. Diese mädchenhafte Gestalt mit dem bunten Papagei ist eine Schwester von Watteaus Gille, wie dieser indifferent, weder malerisch noch psychologisch durch Worte zu bestimmen.

Die Malerei Manets erscheint in ihrer farbigen Besonderheit unberührbar, fremd, unzugänglich und wieder verführerisch, aufreizend. Sie ist ein seltsamstes Einssein von stofflicher Wirklichkeit und von intellektueller Abstraktion. Manet behandelte die Farbe anders als seine Zeitgenossen, und niemand konnte es ihm darin gleichtun. Manchmal erinnert er an Poussin, der die Farben auch in hellen Tönen auftrug, daß sie die Darstellung wie ein Schleier bedeckten, der dem Bilde die künstlerische Essenz gab. Manet, die Tradition bejahend, setzte sich in seiner Malerei über die Tradition seiner Zeit hinweg, viel radikaler als Cézanne oder irgend ein anderer Maler. Er war durchaus unromantisch und stand Poussin, Watteau, Fragonard in vielem näher als Delacroix oder Ingres. Aber wie Delacroix war er ein Aristokrat an Geschmack, Intelligenz und Stilgefühl.

Der Künstler wurde durch seine Bildnisse der Zola, Mallarmé, Clémenceau, Rochefort, Duret und der Sänger und Schauspieler Faure und Rouvière auch

zum Chronisten der damaligen französischen Geisteswelt. Malerisch anziehender waren aber seine Damenbildnisse in Rosa und Weiß, die wie die Blumenstilleben eine höchste Lebensgegenwart der Darstellung aufweisen. Sie sind eine galante Verbeugung vor der Pariserin der damaligen Gesellschaft. Die Eleganz der Boldini, Stevens war gesellschaftlich, die Delikatesse Manets verfeinerte die mondäne Eleganz zum malerischen Esprit. Sie erfüllen den Sinn der ähnlichen Wiedergabe, sind aber über alle Schranken des Zeitbedingten hinweg von hoher künstlerischer Vollendung.

Die Männerbildnisse sind oft eigenartig dunkel und verschlossen, mit Ausnahme vielleicht des Henri Rochefort, der so lebendig erfaßt ist, daß er aus dem Bildnis hervortreten könnte. Le Bon Bock, das Bildnis des Graphikers Belot, fand in seiner Natürlichkeit den Beifall des Publikums, das sich in diesem Bonhomme selber erkannte. Die mit dem Stift hinskizzierten Porträtstudien sind von einer unglaublichen Daseinsintensität.

Der stehende Theodore Duret ist wie ein stummes Stilleben, das schon genannte Stilleben auf dem Hocker zieht den Blick auf sich. Auch die Bildnisse Astruc und Zola sind von einer Verhaltenheit, daß die Dargestellten sozusagen als Negativ ihrer Umgebung erscheinen. Das Porträt Astruc ist geteilt, rechts die Halbfigur vor dunklem Grund, links der helle Wohnraum mit der Frauengestalt am Fenster und dem Blumenstilleben auf dem Tisch. Manet vermied es, seine Modelle zu charakterisieren; er malte sie mit der größten künstlerischen Objektivität und Dezenz.

Zola sitzt im Profil an seinem Schreibtisch, in dunklem Rock und grauer Hose. Das Stilleben des Tisches und der Bilder an der Wand wurde schon erwähnt. Niemand würde in diesem eleganten, bürgerlichen Herrn den leidenschaftlichen, brillanten Schriftsteller und Zeitkritiker vermuten, den Manets künstlerische Intelligenz gänzlich unbeteiligt und in eigenartiger Unterwertung wiedergab. Im Moment war der Freund nur Modell. Alles Persönliche blieb ausgeschieden.

Stéphane Mallarmé sitzt in den Lehnstuhl zurückgelehnt, die Linke in der Rocktasche, die Rechte mit der Zigarre auf das offene Buch gelegt. Er ist vollkommen gegenwärtig, wenn er auch ins Leere schaut. Die Noblesse des Malers vermied alles Auffallende im Porträt, seine Bildnisse sind aber wahrer als jene der professionellen Porträtisten, die sich mit der Ähnlichkeit begnügen. Allein schon durch die überlegene Malerei erhalten die Bildnisse Manets ihre Besonderheit. Bildnisse sind auch die Figuren im «Frühstück im Freien» und im «Frühstück im Atelier», ferner die Modelle der Bootsbilder und des Bildes «Im Gewächshaus», das Manet nach einem befreundeten Ehepaar malte.

Mit Edouard Manet trat erstmals deutlich in Erscheinung der Umbruch in der Kunst des 19. Jahrhunderts von der akademischen Schulung und Konvention zum Subjektivismus des einzelnen Malers «wie ich es sehe». Seither hat sich die Kunst von allen Fesseln der Tradition, der Schule, des Ideals getrennt.

Das Publikum revoltierte, weil es mit der Entwicklung der Künstler nicht Schritt halten konnte und weil es vor der neuen Malerei des Lichts, die auf dem Genie des einzelnen Malers beruhte und die das Leben von der nacktesten Wahrheit darstellte, zurückschreckte. Die Olympia erscheint nackter als irgend ein anderer Akt des 19. Jahrhunderts, aber sie wirkt nicht erotisch, weil sie durch die Malerei dem Leben entzogen wird.

Die Bilder Manets sind mehr Hinweise auf künstlerische Probleme als ausgeführte Malereien. Sein Werdegang führte ihn von der Nachahmung des Lebens zum malerischen Gleichnis des Lebens. Die Bilder sind Gleichungen des Sichtbaren zur Totalität des Wirklichen, die in seiner Formel enthalten ist, aber nie ausgesprochen wird. Manet blieb stets Skizzierer. Wie seine Zeichnungen in der leisesten Andeutung ein Ganzes darstellen, so bleiben umgekehrt die Bilder im Zustand des Werdens, Schwebens zwischen Intention und Vollendung.

Manet lebte durch die Augen, sein Verhältnis zur Außenwelt beruhte auf seinem absoluten Sehen. Wenn er beobachtete, hatte er das Wesentliche schon erfaßt und hielt es in seinen Farben fest. Seine technische Begabung erlaubte jeden Eindruck künstlerisch zu verwirklichen. Sein Geheimnis war die Energie seines angeborenen Sehens und seines angeborenen Könnens. Sein Skizzieren war schon ein Vollenden, sein Andeuten ein totales Darstellen. Seine Bilder sind Skizzen, vollendet durch die Intensität seines Wissens, seiner blitzartigen Apperzeption, seiner Kultur. Manet war kein Virtuose, aber ein absoluter Künstler, begünstigt durch die künstlerische Atmosphäre seines Landes, seiner Zeit. Er war unter Wiesenblumen eine seltene Orchidee. Sein Pinsel war ein Zauberstab, was er berührte, wurde zum Golde reiner Kunst.